érudit
www.erudit.org

Article

« Un certain sourire : trois générations de sculpture »

Gilles Daigneault

Espace : Art actuel, n° 56, 2001, p. 36-38.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/9428ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 06:51

Un certain sourire
TROIS GÉNÉRATIONS DE SCULPTURE

GILLES DAIGNEAULT

À l'exception de quelques *Zigotos* de 1991, il n'y a pratiquement pas de personnages dans l'univers de Cozic. Que des objets. Ou plutôt ce sont les objets qui font office de personnages, qui appellent la réplique du regardeur. L'histoire, qui dure depuis 1967, vient de connaître un autre beau rebondissement à la galerie Graff avec *On nous épie...*, une série de travaux qui commentaient ironiquement les phénomènes de surveillance. En l'occurrence, les murs avaient non pas des oreilles mais des yeux ; des yeux de toutes sortes, tout un répertoire de regards inscrits sur les supports les plus invraisemblables et disposés dans la petite salle du fond — là où Cozic a pris l'habitude, depuis près de vingt ans qu'il y expose, d'installer un morceau de bravoure — comme une collection de masques primitifs.

Cozic, *On nous épie...*, 2001. Vue partielle de l'installation. Photo : Daniel Roussel.

Les familiers de l'œuvre n'y retrouvaient pas le caractère baroque et chatoyant de plusieurs séries antérieures, mais plutôt une certaine attitude du duo, poussée ici dans ses derniers retranchements. On connaît le respect de Cozic envers le *tempérament* de ses matières premières, qui oriente souvent la construction et la configuration des artefacts ; cette fois, les « masques » étaient intégralement constitués d'objets trouvés, et même de matériaux qui se situent dans l'entre-deux des objets, avec pour fonction de les protéger contre les coups, de les habiller. (À ce propos, je me rappelle qu'un des premiers montages, réalisé à quatre mains par l'artiste — une construction emboîtée et joliment intitulée *L'Échappé Bêle* —, utilisait déjà, en 1967, ce genre de moule qui figure l'objet en négatif.)

L'œuvre éponyme de l'exposition réunissait donc quelque quatre-vingts fragments d'emballage perdu, collectionnés depuis une dizaine d'années pour leur rapport fortuit — et parfois minimal — avec des visages, et promus au rang de bas-reliefs dans un geste d'anoblissement typiquement cozicien. L'ensemble, à la fois dépouillé et foisonnant, évoquait une forêt de trophées dérisoires, un carnet spatialisé de pictogrammes de toutes natures ou encore une sorte de journal

de bord de la création (dans lequel le regardeur, à son tour, essayait de surprendre le moment où un rectangle approximatif, troué mécaniquement, basculait dans la représentation de la figure humaine). Quoi qu'il en soit, ces nouveaux « objets critiques » de Cozic parlaient encore d'absence — tant de l'objet que du regard —, de fantômes et du théâtre, et aussi de l'importance pour un artiste de recourir de loin en loin à de menues manœuvres pour chuchoter à l'oreille du regardeur certaines intuitions qui crèvent les yeux.

D'emblée, j'avoue mon faible depuis toujours pour les titres des œuvres de Jean Lantier. Pour mémoire, et dans le désordre : *Quatre images de l'indifférenciation*, *Trois sculptures trompeuses*, *Deux trahisons*, *Une métaphore*, *Deux triptyques allusifs et illusoires*, *Lointain indéterminé*, *Retournédétourné*, *Petits clichés*... de même que pour ses sous-titres : *pièces équivoques*, *une somme résiduaire*, *cinq pièces froides en contrepoint*, *nouvelles pièces génériques*, *un certain désordre*, *bribes d'histoire et de géographie*... Autant d'intitulés qui s'apparentent à leurs référents : ils en partagent l'intelligence et l'élégance, parfois un certain sourire, souvent le goût du paradoxe, le caractère à la fois ouvert et énigmatique...

Jean Lantier, *Écarts*, 2001. Photo : Sophie Cabot.

Au Centre d'exposition Circa, l'ensemble des cinq nouvelles propositions de Lantier s'appelait discrètement *Écarts*, mais le visiteur s'inventait volontiers des sous-titres : « cinq signes improbables », « cinq constructions incidentes », « cinq motifs choisis », « cinq paysages analogiques », « cinq images inclassables »... À mon sens, il s'agissait de la plus belle exposition de l'artiste jusqu'à maintenant, ce qui n'est pas peu dire, et de l'occupation la plus juste du grand espace de Circa depuis son ouverture en 1988. Cinq œuvres, donc, apparemment autonomes mais sans titre individuel, comme si elles ne constituaient qu'une seule phrase, résolument poétique, c'est-à-dire dans laquelle les espaces entre les signes sont aussi chargés que les signes eux-mêmes ; une seule phrase, comme on dit *une* installation, qui reformulait certaines incertitudes reçues concernant des *écarts* entre la conduite de la sculpture et celle de la peinture.

Grosso modo, trois sculptures, au sol, et deux collections de panneaux rectangulaires, au mur. Les « tableaux » et deux des sculptures étaient fragmentés par des droites parallèles qui venaient mettre une sourdine à un certain désordre des configurations, tandis que la troisième sculpture — qui « semble un peu délinquante », au dire de l'artiste — achevait de brouiller la lecture du travail, de subvertir les dichotomies d'usage, forcément réductrices de toute écriture complexe : sous des dehors ironiques, avec ses fausses rondeurs éclatées et son équilibre faussement précaire, elle occupait une position stratégique dans l'espace de Circa, au beau milieu des quatre autres compositions mieux assises, aux accents plus graves, qu'elle s'ingéniait à dénaturer, dont elle interrogeait en tout cas certains fondements un peu convenus. D'emblée, tout visiteur attentif avait le goût de lui faire un sort ; pour ma part, j'avais envie de l'intituler « La Sculpture mode d'emploi »...

Le sage Mikel Dufrenne l'a répété toute sa vie : « On conçoit sans peine que l'art soit jeu : l'idéologie le proclame. » Et il s'empressait d'ajouter : « Mais ce jeu peut être sérieux, exigeant, riche d'effets » ; et encore que le jeu, pour se jouer en marge du réel, n'est pas inoffensif : « il peut consister à brouiller les frontières de ce qui est tenu pour le réel et le sérieux ; la marginalité envahit alors le système pour le désagréger, et l'irréel met le réel en question. C'est alors que la liberté s'exerce, que du possible apparaît, que quelque chose se crée ; pas nécessairement un produit fini, une œuvre parfaite, mais de l'événement : une parole qui se profère, une fête qui se déploie, un masque qui tombe ou un rite qui se pervertit, un nouveau visage du monde qui apparaît. Et cela éveille le plaisir... »

Ces réflexions du grand esthéticien, lues il y a très longtemps, me remontaient à la mémoire à la vue du sourire des visiteurs nombreux à déambuler, ce dimanche 11 mars, dans l'installation *Libre arbitre* que Stéphane Gilot avait conçue pour l'ancienne salle « projet » du Musée d'art contemporain de Montréal. Un espace qui n'a jamais été commode à occuper, surtout si l'artiste décide de prendre en compte la fameuse surélévation d'une partie du plancher « pour des raisons techniques » au moment de la construction du Musée. (De mémoire, il me semble que l'œuvre de Guy Pellerin, intitulée *Ici /Ailleurs* et réalisée il y a près de dix ans, constituait la plus heureuse utilisation de ce podium incongru : le peintre y avait alors symboliquement reconstitué l'espace privé de sa création.) De son côté, Gilot avait choisi de *rentabiliser* les trois marches de l'estrade en en faisant le socle d'une sculpture/peinture monochrome rouge, qui évoquait à la fois un bunker et un temple oriental stylisé, et qui venait perturber le caractère par trop pittoresque d'une autre construction, une passerelle *habitable* faite de la même matière.

En fait, la présence *dans un musée d'art* de tout ce dispositif ludique — avec sa salle d'observation dissimulée, ses caméras de surveillance et jusqu'aux accessoires d'un vrai « jeu de drapeau » — n'était pas sans évoquer mutatis mutadis le propos que tenait, il y a quelques

Stéphane Gilot, *Libre arbitre*, 2001. Photo : avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal.

mois dans la même salle, la sculpteure Louise Viger dont l'installation *L'Ogre et le Connaisseur* jonglait, entre autres, avec les notions de goût et de « bon goût » dans un lieu voué à la consécration de certaines œuvres sélectionnées... Par ailleurs, s'il arrivait au regardeur/promeneur de se sentir un peu épié (comme dans l'œuvre de Cozic) par les occupants invisibles du « bunker », il lui était aussi difficile de ne pas s'arrêter (comme dans l'« installation » de Lantier) sur les contaminations entre les pratiques sculpturale et picturale, et en l'occurrence la pratique de la peinture monochrome. Or, de ce point de vue, je ne suis pas sûr que *Libre arbitre* retrouvait toute la justesse et l'inventivité de propositions antérieures de Gilot, à la fois plus elliptiques et plus concentrées, notamment *C'est en suivant la frontière, en longeant la surface...*, *Le Déambulatoire* et, plus récemment, *Enlèvement* qui escamotait la Galerie Lilian Rodriguez. Comme si le monochrome s'accommodait mal d'un support alambiqué... ▮

The author looks at "three generations of sculpture" recently presented in the galleries Circa and Graff and at the Musée d'art contemporain de Montréal. Cozic's *On nous épie...*, both sparse and abundant, evokes a forest of pathetic trophies, a spatial notebook with all kinds of pictographs, a sort of creation log, where the viewer tries to discover exactly when the vague triangle shape with machine-made holes swung toward the image of the human figure. Jean Lantier's installation, *Écarts*, is composed of five apparently autonomous and individually untitled works that make up a single expression: decidedly poetic, the spaces between the signs are as loaded as the signs themselves. It is a single expression, as one might speak of *an* installation, that reformulates certain doubts about the gaps (*écarts*) between the way sculpture and painting function. As for Stéphane Gilot's *Libre arbitre*, although the viewer/stroller may have felt a bit too closely observed (as in Cozic's work) by the "bunker's" invisible occupants, he was very aware (as in Lantier's installation) of the crossover between sculptural and pictorial practices. Now the practice is monochrome painting, and although this work is less sound and inventive than Gilot's earlier projects, it is both more elliptical and more focused.